

El camino a la narración: el grupo Laboratorio Teatro Settimo y su presencia en los escenarios españoles

Juan Pérez Andrés

UNED, Madrid (España)
jperez1708@alumno.uned.es

Artículo recibido el 30/06/2015, aceptado el 15/10/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: El grupo Laboratorio Teatro Settimo es una de las compañías más interesantes del panorama italiano de las últimas tres décadas, gracias sobre todo a la calidad y variedad de sus espectáculos colectivos, así como a la decisiva influencia que han tenido las obras de narración solista realizadas por algunos de sus miembros (entre otros, Marco Paolini, Laura Curino, Gabriele Vacis o Roberto Tarasco) en la configuración del movimiento conocido como *teatro di narrazione*, en cuya aparición y reconocimiento por parte del público el grupo turinés ha desempeñado un papel fundamental. El presente texto se propone ofrecer un breve recorrido por las fases más significativas de la evolución de sus espectáculos abarcando desde sus primeras obras hasta la posterior concepción de un teatro basado en un único actor-performer en la escena, al tiempo que trazar un perfil de su presencia en los teatros españoles y su recepción crítica.

Palabras clave: Laboratorio Teatro Settimo, Teatro de narración, Recepción crítica, Dramaturgia, Performer

]

ABSTRACT: *The company Laboratorio Teatro Settimo is one of the most interesting groups in the Italian theatre scene of the last three decades, due above all to the quality and variety of their collective performances, as well as to the crucial influence that have had the narrative plays done by some of their members (such as, among others, Marco Paolini, Laura Curino, Gabriele Vacis or Roberto Tarasco) in the configuration of the movement known as teatro di narrazione, in whose creation and public recognition the company from Turin has had a main role. The present text aims to offer a quick view of their most representative works, covering from the first plays until their later conception of works based on the presence of a single narrator-performer on stage, giving at the same time a short view of their presence in the Spanish theatres and their critical reception.*

Keywords: *Laboratorio Teatro Settimo, Narrative theatre, Critical reception, Dramaturgy, Performer*

Desde su creación a principios de los 80 por Laura Curino, Lucio Diana, Lucilla Giagnoni, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis y Adriana Zamboni en Settimo Torinese, una pequeña ciudad industrial situada a escasos kilómetros de Turín, el grupo teatral Laboratorio Teatro Settimo empezó a diferenciarse, ya con sus primeras producciones, como una de las compañías más interesantes e inquietas del panorama teatral italiano surgido de los rescoldos del teatro vanguardista anterior. Orientados inicialmente a la creación de espectáculos de animación infantil, la compañía irá progresivamente evolucionando hasta configurar "espectáculos de fuerte impacto visual, influenciados por la performance, la danza y el cómic, así como por las diversas facetas de las artes figurativas, pero que descubren en el imaginario metropolitano fugas prospectivas y temáticas insólitas decididamente presentes en nuestro propio tiempo" (Chinzari y Ruffini, 2000, p. 13).

Al igual que otras formaciones nacidas en estos mismos años (como los romañoles Teatro Valdoca y la Societàs Raffaello Sanzio, la compañía del actor romano Giorgio Barberio Corsetti o el grupo Teatro delle Albe fundado en Rávena por Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina y Marcella Nonni), la compañía experimenta a finales de la década un notable giro narrativo hasta "tomar una progresiva posesión de la palabra, de ese texto hasta entonces tan combatido y desterrado" en un proceso con el que, gradualmente, "a través de pruebas, pasos sucesivos y transformaciones de su poética, las compañías se hacen cargo de nuevos sinónimos narrativos" (ibid., p. 14). De este modo, a finales de la década la compañía acabará volcándose en un teatro de densa escritura dramática en el que acaban por cobrar una vital importancia tanto la labor del director de escena como la creación de los personajes y, obviamente, el desarrollo del texto dramático.

En ese sentido, tanto la innegable calidad y la interesante evolución de los espectáculos desarrollados por el grupo en su conjunto como la progresiva importancia y resonancia de los trabajos realizados por gran parte de sus miembros en solitario (valga recordar que al núcleo originario se le irán uniendo a partir de la segunda mitad de la década, autores y directores de la talla de Eugenio Allegri, Roberta Biagiarelli, Simona Gonella o Marco Paolini) les hace merecedores de un lugar destacado en la última escena italiana cuando se constituyen, ya en la primera mitad de los 90, en uno de los núcleos más fértiles y reconocibles del llamado *teatro di narrazione*, una modalidad teatral caracterizada por la narración de una historia a cargo de un único autor-performer que se presenta en el escenario sin la coartada de un personaje concreto para desarrollar, de forma autónoma, una compleja narración teatral monologada.

De especial importancia en esta evolución del grupo desde sus primeros montajes es, sin duda, uno de sus primeros montajes, el espectáculo *Signorine* (1981), una significativa obra estructurada a partir del cruce de microhistorias sobre el aluvión migratorio vivido décadas antes en su propio Settimo Torinese. La obra, interpretada por L. Curino, M. Fabbris, A. Zamboni, L. Diana y R. Tarasco bajo la dirección de G. Vacis, no solo supone su primera incursión en un tipo de teatro volcado en la recuperación de una especie de memoria colectiva compartida, sino también su primera producción enfocada a un público adulto, pese a que estos primeros años continúan representando obras de animación infantil, ya clásicas en su género, como *Citrosodina* (1981) o *Kanner puro* (1983).

Aun mayor importancia tuvo su siguiente montaje, *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* (1984), un espectáculo formado a partir de diferentes planos separados en los que el narrador (en directo, aunque no visible) iba enunciando las características de los tres elementos sobre

los que giraban cada una de las tres partes: el mercurio, el plomo y el oxígeno. Estos tres elementos, símbolo de cada uno de los tres estados de la materia, servían para establecer en el escenario un interesante juego de referencias: mientras que el primer elemento, el mercurio, único metal líquido y asociado en la obra a la diversidad, servía de fondo para representar la historia del hermafrodita Herculín Barbin a partir de un texto de Foucault, con el segundo, el plomo, se contaba la historia de Eurialo y Niso, dos chavales que, convertidos en terroristas, acababan pegándole fuego a un coche en el escenario para acabar poco después asesinados. Todo ello daba pie a un claro juego de referencias analógicas verbalizadas por el narrador que pasaba desde el plomo usado en la confección del artefacto, hasta la mención indirecta a los llamados "anni di piombo". La referencia, finalmente, acababa por relacionar este elemento con el plomo utilizado en los rotativos de los periódicos que cerraban esta parte, cuando se proyectaba en el escenario la noticia de la muerte de dos chicos tras el encuentro con la policía en las calles de Milán. El último elemento, por el contrario, el oxígeno, representaba la ligereza y evanescencia, representada mediante el ir y venir de objetos (globos, telas) por el escenario. La obra, en la que participa el grupo entero a partir de textos de Curino, Diana, Fabbris, Spaliviero, Tarasco, Vacis y Zamboni, marca el inicio de su andadura por un camino luego desarrollado en obras sucesivas, especialmente por la puesta en práctica del "imaginario de la ciencia, los grandes espacios abiertos de naves y plazas, la sorpresa de contar por asociaciones (y) la sinceridad del trabajo físico" (Canziani, 2009, p. 47).

Mercedora del Premio Francesca Alinovi a la mejor *opera prima* del Festival internacional de Santarcangelo di Romagna en julio de 1984, la obra, además de pasar por los festivales de Salzburgo, Asti, Melbourne y Hamburgo, será la carta de presentación de la compañía en nuestro país. Efectivamente, los días 15 y 16 de mayo de 1985 el grupo FIAT-Laboratorio Settimo, nombre completo con el que se presentarán durante los ochenta "para dar a entender enseguida qué significa vivir en esa sucia ciudad sin nombre a siete millas de Turín" (Chinzari y Ruffini, 2000, p. 43), figura ya en el 5º Encuentro Internacional de Teatro celebrado durante las fiestas de San Isidro, donde comparten cartel, entre otros, con los también italianos Teatro Imprevisto de Modena, los polacos Akademia Ruchu o los franceses Roy Hart Theatre. Invitados por el grupo La Tartana, con quienes mantendrán fluidos contactos durante estos años, la compañía tendrá además la oportunidad de inaugurar la recién reutilizada Antigua Funeraria, uno de los muchos espacios no específicamente teatrales recuperados en estos años en la capital para la escenificación de obras, exposiciones y espectáculos diversos¹.

Daba comienzo así la presencia del grupo en nuestro país, coincidiendo además con unos años en los que era frecuente asistir a representaciones de compañías venidas de Italia. De hecho, y a modo de breve *excursus*, cabe recordar que por estas fechas pasaron por los escenarios españoles dos autores que, destinados a tener un relevante papel en Teatro Settimo durante la década siguiente, colaboraban entonces con la célebre compañía de la Commedia dell'Arte dirigida por Carlo Boso, Tag Teatro de Venecia. Se trata, por un lado,

¹ Lo recuerda M. F. Vilches, cuando señala cómo, a mediados de los 80, se produjo una especie de fiebre por recuperar espacios no estrictamente teatrales y que tuvo su hito justamente este año, 1984, "en la sugerente utilización de sitios como el Mercado de las Frutas por La Fura del Baus para su espectáculo *Accions*, la estación de Chamartín convertida en 'territorio teatral' con motivo de la exposición 'Crónicas de Juventud' o la antigua Funeraria de la calle Galileo para un bello espectáculo del grupo italiano Teatro Settimo" (Vilches, 1985, p. 187).

de Eugenio Allegri, quien encarnó a Arlequín en la obra *Il falso Magnifico*, representada en la Casa de la Caridad de Barcelona dentro de las actividades programadas en el festival Grec 84 a principios de junio de 1984 y quien volvería meses más tarde, a mediados de septiembre, para participar en el VII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro con dos obras, de nuevo *Il falso Magnifico*, y *L'assedio della Serenissima*. Un año después, en 1985, será Marco Paolini quien asuma el papel de Arlequín en el siguiente espectáculo de la compañía Tag presentado en España, *Il Re Cervo*, una obra de la Commedia dell'Arte montada a partir de fragmentos de Carlo Gozzi representada los días 7 y 8 de septiembre en el teatro Comedia de Madrid dentro de la Muestra Internacional de Teatro Clásico y del 24 al 29 del mismo mes en el Festival de Almagro. Estas actuaciones, las únicas ocasiones en que ambos han visitado nuestro país, quedan por otro lado todavía muy lejos de su paso por Laboratorio Teatro Settimo y de su participación, una década después, en dos de las obras de mayor importancia en la consolidación del entonces emergente movimiento de *teatro di narrazione*, en concreto, *Il racconto del Vajont* (1994) de Marco Paolini y el monólogo de Eugenio Allegri *Novecento* (1994), la adaptación de la novela de Alessandro Baricco.

En todo caso, si *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* tuvo en España una buena acogida por parte de crítica y público, pese a que apenas han quedado rastros en la prensa del momento, mayor acogida tuvo sin duda su siguiente espectáculo, *Elementi di struttura del sentimento* (1985), con el que G. Vacis embarcó a la compañía en una serie de maratónicas y exitosas giras europeas que les llevará por escenarios de media Europa. Premio Ubu al mejor "spettacolo di ricerca" de la temporada 1985-86, *Elementi di struttura del sentimento* se basaba en una peculiar relectura de las *Afinidades Electivas* de Goethe en la que la trama se condensaba, no tanto en la mostración directa de los amores cruzados y triángulos amorosos formados por los protagonistas de la novela, Carlota, Otón, Eduardo y Otilia, sino en la visión que las seis sirvientas de la casa (Curino, Fabbris y Zamboni, a las que se unieron Gabriella Bordin, Rosalba Legato y Cristina Torriti) daban de lo sucedido mientras preparan las habitaciones del castillo a la espera de su amo. La obra, rehuyendo de este modo la representación directa de la trama, iba más allá de la directa puesta en escena del conflicto en un deseo de trabajar con el punto de vista como eje estructural del relato, apoyándose en el poder sugestivo de la palabra para acabar materializando el conflicto amoroso en la memoria del espectador de manera más viva incluso que si se representara en escena.

La desaparición de los personajes principales de la escena, escamoteados en favor de una estructura teatral que devolvía al espectador, de forma más significativa, el nudo de la narración mediante la narración indirecta y en tercera persona de los hechos, marca también un significativo doble giro en la trayectoria del grupo: por un lado, el inicio de la recuperación de textos teatrales clásicos como base de los espectáculos, y, por otro, aún más significativo sobre todo tras su siguiente espectáculo *Riso amaro* (1987), la progresiva desaparición de la figura del director escénico, quien deja de ser el "demiurgo que determina todos los elementos del espectáculo en base a su concepción del texto" (Ponte di Pino, 1999) para permitir una mayor presencia e influencia del trabajo personal del actor en el escenario.

En España, *Elementi di struttura del sentimento* fue elegida por el CNNTE de Guillermo Heras, en colaboración con el Centro Teatrale San Geminiano, para arrancar la Muestra del Nuevo Teatro Italiano los días 20, 21 y 22 de noviembre de 1986. Representada en la sala Olimpia de Madrid con dirección de G. Vacis, el crítico Lorenzo López Sancho supo ver en

ella el deseo de alejarse de la representación convencional de la trama, alabando en su crítica posterior el esfuerzo de "desdramatización" llevado a cabo que hacía que la obra de Goethe se quedara "fuera de los límites del drama" hasta convertirse en una especie de concierto hablado en el que sobresalía "la finura de la ejecución, el encanto de las seis jóvenes actrices que hacen seres vivos de sus personajes, la armonía de la composición, la riqueza compositiva de movimientos y signos de procedencia orientalizante (que) conduce al espectador a un fino deleite estético" (López Sancho, 1985, p. 85).

También la revista *El Público* se hizo eco de la representación, considerando la obra el "plato fuerte" de dicha muestra de teatro italiano y destacando la obra como un "bello espectáculo (...) más bien una sucesión de acontecimientos visuales en los que se encuentra lo mejor del espectáculo. Soluciones visuales resueltas con ingenio y sin excesivos medios" (Fernández Lera, 1987, pp. 60-61). En esta misma ocasión, y en una de las pocas entrevistas rastreables en la prensa de la época, Laura Curino definía con claridad la idea que subyacía en el espectáculo al señalar que "no entendemos la dramaturgia como la creación de un texto teatral, sino como la creación de un espacio en el que todos los elementos del teatro puedan funcionar como el texto mismo. La música funciona como batuta del texto. Los objetos y los vestidos cambian el sentido de la historia" (ibid.).

El éxito cosechado por el grupo hizo que volviera a ser llamado para representar la obra el 2 y 3 de mayo de 1987 en el marco del 19º Festival Internacional de Sitges, el primero dirigido por Toni Cots tras diez años de dirección de Ricard Salvat (Abellán, 1987, pp. 26-27). El montaje, que tuvo lugar en Jardins del Retiro, fue, en palabras de Joan de Sagarra, "el mejor del festival junto con el del Théâtre Radeau" tras las actuaciones minoritarias de espectáculos interesantes pero desarrollados con condiciones pésimas a cargo del grupo inglés *Intimate Strangers*, el espectáculo "grandilocuente y pretencioso, de baja calidad, que provocó los silbidos y risotadas del público" a cargo de la compañía, antes mencionada, Teatro della Valdoca o el "espectáculo incomprensible" ofrecido por la francesa *Compagnie du Hasard* (De Sagarra, 1987).

Con todo ello, no cabe duda de que esta obra, junto a su predecesora *Esercizi sulla tavola di Mendeleev*, señala un cambio importante en la concepción teatral del grupo en el momento en que, avanzando aspectos característicos de su producción posterior, se deja ya sentir de forma notable el deseo de profundizar en una reescritura dramática de marcado carácter épico narrativo que acabará desembocando, en los siguientes montajes, en "una espectacularidad al límite entre el drama y la narración, una narración que se vuelve progresivamente autónoma de los mecanismos y del trabajo de grupo, hasta convertirse en un patrimonio exclusivo de los actores" (Guccini y Marelli, 2004, p. 36).

En efecto, durante el bienio 1988-89 la actividad del grupo turinés se concentra en dos trabajos que significan un paso adelante más. En ambos se volvía a partir de la relectura de fuentes literarias: por un lado, *Nel tempo tra le guerre*, inspirado en textos de la tradición literaria latinoamericana de autores como Gabriel García Márquez, Clarice Lispector, Juan Rulfo, Guimarães Rosa y Jorge Luis Borges; por otro, *Istinto occidentale*, una lectura en clave teatral de la novela *Tender Is the Night* de Francis Scott Fitzgerald. En muchos sentidos, ambas producciones se anuncian como la fase preparatoria de un proyecto teatral más amplio, *Dura Madre Mediterranea*, un espectáculo estructurado en siete encuentros/espectáculos presentados de julio de 1988 a octubre de 1989 en forma de teatro-laboratorio. La obra es especialmente relevante en el momento en el que en las sucesivas

sesiones de trabajo fue emergiendo "la exigencia de experimentar una técnica teatral centrada más en la recitación de un actor solo en la escena que en una creación expresiva generada mediante acciones colectivas" (Sommaio, 2011, p. 246), lo que acabó por dar un nuevo impulso a la investigación de la dimensión narrativa del espectáculo.

Desafortunadamente, de estas tres obras solo una será representada en España, *Istinto occidentale*. Estrenada en España los días 14 y 15 de febrero de 1990 en la Sala Olimpia dentro de las actividades organizadas por el CNNTE bajo la batuta de Guillermo Heras, volverá a representarse diez días después, el 24 y 25 del mismo mes, en el Mercat de les Flors de Barcelona dentro del convenio cultural Italia-España 1990, compartiendo cartel con otras obras italianas como *La Discesa di Inanna* de la compañía Societàs Raffaello Sanzio, *Ballo Excelsior*, un espectáculo de marionetas de la compañía Colla, y diferentes espectáculos de danza con coreografías de Adriana Borriello y Virgilio Sieni. La obra, cuya elaboración y puesta en escena corrió a cargo de Vacis, Tarasco y Curino, planteaba alejarse del estereotipo creado a partir de la América de Fitzgerald para explicar, precisamente, la crisis del modelo que se empieza a gestarse tras la Segunda Guerra Mundial. En entrevista al diario *La Vanguardia* (1990, p. 39) Vacis señalaba cómo "en contra de lo que nos sucede a nosotros ahora, que envidiamos el mito americano" la obra intentaba reflejar el punto de vista, casi envidioso, que los americanos padecieron durante los años 30 cuando veían en Europa, poniendo en el escenario "un viaje por la memoria en el que la dramaturgia conecta diferentes acontecimientos que se produjeron el 21 de diciembre de 1940".

Dura Madre Mediterranea significaba, en última instancia, identificar "en la narración una manera de expresión sintética que ofrece al actor/narrador las funciones dramáticas e interpretativas del teatro" (Guccini, 2007, p. 125), en un proceso de investigación que se vuelve fundamental durante las giras de su siguiente obra, *Stabat Mater* (1989), un conjunto de monólogos dirigidos por R. Tarasco que los actores (Curino, Fabbris, Giagnoni y Luca Riggio) llevaron incansablemente de casa en casa sin abandonar nunca el vestuario y las conductas de sus personajes. *Stabat mater*, pensado inicialmente como un proyecto que debía ser llevado a cabo en pequeños espacios domésticos, fue representado en España en al menos cinco ocasiones entre el 16 y el 21 de febrero de 1990 siempre en pequeños espacios públicos (la sede de la compañía Tartana en Madrid, quienes les habían invitado tres años antes) o directamente privados (varias casas particulares madrileñas y el salón de una escuela de lengua privada en Salamanca), ofreciendo representaciones ante un número reducidísimo de espectadores formados, las más de las veces, por "professori universitari, studenti di Italiano" y unas poquísimas personas relacionadas con el ambiente cultural teatral de la capital.

El hecho de que esta obra clave en el desarrollo del grupo se viera tan solo en ámbitos doméstico y ante un limitadísimo número de asistentes, supuso que no dejara ningún rastro ni en la prensa generalista ni en la especializada². La obra, sin embargo, sí sería objeto de un notable éxito de crítica y público a lo largo de la intensísima gira alrededor de toda Europa, una *tourneé* que les llevó en 1991 a cosechar, entre otros, el prestigioso premio Fringe del Festival de Edimburgo Premio además del premio Teatro Orizzonti en Urbino. Culminaba con *Stabat mater* una intensa presencia internacional que ya había merecido otros prestigiosos premios, como es el caso de *Riso amaro* (1987), una coproducción del CRT

² Los datos arriba mencionados proceden del diario personal, hasta ahora inédito, de la gira redactado por Laura Curino, a quien agradecemos la gentileza de habernos dejado consultarlos.

Milano y el Spoleto Festival/Melbourne interpretada por Giagnoni, Nervi, Paolini y Tarasco a partir de textos de Curino, Diana, Fabbris, Tarasco, Vacis y Zamboni, y galardonada con el Premio Wave de Copenhage en 1987.

Los primeros años 90 verán al grupo, pues, inmerso en una frenética labor de composición de espectáculos, muchas veces en coproducciones con otros teatros italianos, y partiendo en la mayoría de los casos de la adaptación de fuentes literarias en dos tipos de obras claramente diferenciadas.

Por un lado, representando obras colectivas al uso en las que participaron como intérpretes prácticamente todos los miembros de la compañía, como la adaptación shakespeariana de *La storia di Romeo e Giulietta* (1991), coproducida junto a TaorminaArte e interpretada por Paolini, Curino, Giagnoni, Allegri y Fabbris, además de Mirko Artuso, Paola Rota, Andrea Violato, Benedetta Francardo y Massimo Giovara; o *Villeggiatura, smanie, avventure e ritorno* (1993), adaptación de la trilogía de Carlo Goldoni interpretada por Allegri, Paolini, Giagnoni, Curino, Fabbris, Artuso, Francardo y Rota, además de Massimo Giovara y Beppe Rosso, en ambos casos con dirección de G. Vacis.

Por otro, creando a obras de un único actor solista en las que se fue progresivamente profundizando en las técnicas performativas de un narrador-performer en la escena, hasta llegar, en la línea iniciada en *Stabat mater*, a la eliminación de elementos superfluos para hacer finalmente desaparecer, en palabras de Vacis, "las imágenes, los objetos en la escena, desapareció la escena. Solo la voz, el cuerpo del actor y las palabras, que evocaban lo fundamental, personajes y personas" (Vacis, 2004, p. 9). Se trata de obras como *Dei liquori fatti in casa* (1993), interpretada por Beppe Rosso y con dirección de Vacis a partir de textos de Cesare Pavese, Beppe Fenoglio y Gina Lagorio; *Il mestiere dell'attrice* (1993) con Mariella Fabbris a partir de textos de Shakespeare, Brecht, Bartoli Anouhil y Giovanni Verga, esta vez con dirección de Simona Gonella; la mencionada *Passione* (1993) de Laura Curino, con texto de la misma Curino, Tarasco y Vacis y dirección de Tarasco; o las distintas adaptaciones para actor solista de los tres primeros *Album* de Paolini, *Adriatico* (1987), *Libera nos* (1989) y *Liberi tutti* (1992) coproducida, esta última, junto a con Moby Dick-Teatro della Riviera.

Contando en la mayoría de los casos, como vemos, con la participación de Vacis y Tarasco en la escritura del guion o en la dirección escénica, en este contexto de profundización en las posibilidades de un actor-narrador solista los miembros del grupo pondrán sobre las tablas algunos de las obras más significativas del incipiente movimiento del *teatro di narrazione* en tres tipologías de espectáculos distintos: bien con obras de estricta narración pura, en los que el artista se presenta como un simple narrador en un escenario totalmente vacío y sin asumir el papel de un personaje concreto de la narración (como *Passione*, 1993, y *Olivetti*, 1996, de Laura Curino, o *Il racconto del Vajont*, 1994, de Marco Paolini); bien con obras de narración dramatizada en las que el narrador asume el rol de un personaje y opera a partir de la puntual recuperación de otros códigos escénicos (como *A come Srebrenica*, 1998, de Simona Gonella y Roberta Biagiarelli); y, finalmente, con dramas narrativos en los que varios artistas interactúan y combinan sus narraciones (como

Adriano Olivetti, 1998, de Laura Curino, con la misma Curino acompañada en el escenario por Fabbris y Giagnoni)³.

Es de señalar que, desde el punto de vista estrictamente argumental, estos años marcan también el deseo del grupo de ahondar en un teatro de la memoria que acabó por hacer de su propia sala, el Teatro Garybaldi (fundado en Settimo Torinese el 15 de diciembre de 1987), un espacio abierto a iniciativas, encuentros y espectáculos orientados tanto a la búsqueda de nuevas formas de expresión dramática como a la creación de nuevas formas de relación con el público. En este ámbito, tendrán especial relevancia la producción de obras de innegable impacto civil y político como el mencionado *Il racconto del Vajont* de Marco Paolini (1994), una densa narración monologada sobre la tragedia causada por el desbordamiento del dique homónimo en octubre de 1963 que, tras el arrollador éxito de su retransmisión televisada en octubre de 1997, sirvió para dar a conocer el movimiento entre el gran público además de iniciar la corriente del llamado *teatro civile*; *Il mio giudice* (1993), una dura obra escrita por Maria Pia Daniele sobre el caso de Rita Atria y Paolo Borsellino con producción de Teatro Settimo y ganadora del Festival Internacional de Dramaturgia Bonner en 1994; o el espectáculo colectivo *Canto per Torino* (1995), una inmensa narración representada en la Mole Antonelliana a partir del montaje de monólogos y diálogos entremezclados con textos de Calvino, Pavese o Brecht, en la que diferentes personajes propios de la ciudad (un joven croata recién llegado a la estación, una prostituta, una joven que parte a la colonia Fiat...) eran representados, además de por los miembros habituales de la compañía, por un inmenso elenco de actores como, entre otros, Valeriano Gialli, Beppe Rosso, Domenico Castaldo, Cristina Cavalli, Emma Dante, Elena Russo, Simona Barbero, Lara Ruschetti, Lucia Chiarla, Milutin Dapcevic o Sandra Zoccolan.

Si bien, como ha quedado dicho, la compañía representó sus espectáculos durante la segunda mitad de los 80 con notable regularidad fuera de Italia, por el contrario, cuando a principios de los 90 se inician las intensísimas carreras como narradores-performers de los diferentes miembros, la presencia de producciones del grupo Teatro Settimo en el extranjero disminuirá sensiblemente, siendo también contadas las ocasiones en las que visitaron España, un país donde, por otro lado, el teatro monologado a cargo de un único autor solista presenta características muy distintas, tanto temáticas como actorales, respecto al movimiento italiano del *teatro di narrazione* (Sanfilippo, 2007).

Entre las notables excepciones cabe destacar, sin duda, el montaje de *A come Srebrenica* (1998), una historia escrita por Giovanna Giovannozzi sobre el asedio de esta ciudad de la antigua Yugoslavia desarrollada en escena por una única actriz, Roberta Biagiarelli. La versión castellana, a cargo de Fátima Aguado y Maribel Baeza, con dirección de Simona Gonella, fue interpretada por la misma Biagiarelli respectivamente los días 9 y 10 de noviembre 2001 en el centro El Soto de Móstoles y el Juan de la Cierva de Getafe dentro de la programación del VI Festival Sur con un notable éxito de público (De Francisco, 2003). Al año siguiente volverá a ocupar las tablas en la 33 edición Festival Internacional de Sitges

³ Estas obras y autores no son más que una muestra de la ingente actividad desarrollada como actores-performers-solistas por gran parte de los miembros de la compañía. Ante la imposibilidad de dar cabida en esta sede a la vasta producción dramaturgica de cada uno de ellos, baste recordar la reciente *trilogia della spiritualità* desarrollada desde el año 2000 por Lucilla Giagnoni en *Apocalisse*, *Big Bang* y *Vergine madre*, o *Reportage Chernobyl*, 2004, de Roberta Biagiarelli, por citar solo unos pocos casos. Una visión más amplia del movimiento puede encontrarse en Nosari (2004), Guccini (2005) o Puppa (2010).

los días 7 y 8 de junio de 2002 en el Saló Blau del Palau Maricel, y, meses más tarde, en la primera edición del festival València Escena Oberta (del 6 al 16 de febrero de 2003), en ambos casos ya con producción de Babelia&Co, la compañía formada por Biagiarelli y Gonella.

La obra pudo volver a verse también los días 13 y 14 de diciembre de 2003 iniciando el ciclo "Mujeres en pie de guerra" propuesto en La Casa Encendida de Madrid, destacando Javier Vallejo el espectáculo por tener "la ligereza de un cuento de hadas y la precisión de un documental" (Vallejo, 2002). En este sentido, aunque *A de Srebrenica* se mueve dentro de los cauces del denominado teatro civil, una modalidad volcada en la representación de historias de fuerte contenido político, cívico y social fijado por Paolini en su ya mencionado *Il racconto del Vajont* (1994), y que el espectáculo, según las palabras de la propia actriz, "recuerda a las víctimas y apunta su dedo hacia los verdugos" (Galindo, 2001, p. 30), se diferencia del resto de *oraciones civiles* por un deseo de no limitarse a contar la historia, sino de interpretarla como personajes en una forma más ligada a la forma 'teatral' de la historia, contribuyendo a alejar la puesta en escena de la modalidad de la *narrazione civile* propuesta por Paolini en los años noventa en una búsqueda de nuevas formas de expresión. Esto es especialmente evidente en el trabajo posterior de la actriz en montajes como *Reportage Chernobil*, en el que, por ejemplo, se daba cabida en la escena a una pantalla de vídeo con proyecciones del vídeo artista Giacomo Verde (Sanfilippo, 2009, p. 233).

Si bien la presencia de Biagiarelli cierra el elenco de obras que, nacidas en el seno del grupo Teatro Settimo, han sido representadas por sus propios autores en nuestro país, no se puede dejar de mencionar la versión española de *Novecento*, el espectáculo de narración escrito en 1994 por Alessandro Baricco bajo la dirección de Gabriele Vacis para el actor Eugenio Allegri estrenado con gran éxito de público y crítica en el festival de Asti el 28 de junio de ese mismo año. La historia, tejida en torno a Danny Boodman T.D. Lemon Novecento, un niño abandonado en el buque Virginian que se convertirá en el mejor pianista de todos los tiempos, era ya conocida para el público español gracias a la adaptación cinematográfica de Giuseppe Tornatore de 1998, *La leyenda del pianista en el océano* (*La leggenda del pianista sull'oceano*), en la que el actor Tim Roth encarnaba el papel de Danny Boodman. En España se estrenó con traducción de Xavier González el 13 de mayo de 2014 en la Sala Pequeña del Teatro Español, donde estuvo en cartel hasta finales de junio con dirección de Raúl Fuentes y Miguel Rellán como único actor, en una versión fiel al minimalismo original que configuraba "un trabajo íntimo, sin música ni escenografía, para subrayar el lenguaje capaz de generar imágenes" (Bravo, 2014). El éxito de esta incursión del actor Miguel Rellán en el terreno de la narración monologada hizo que la obra se volviera a representar en la Sala Tú de Madrid los días 26 y 29 de septiembre y en la Sala Off del Teatro Lara el 6 de enero de 2015.

En todo caso no es esta la primera ocasión en que un proyecto de Gabriele Vacis y del escritor Alessandro Baricco ha tenido eco en la dramaturgia en lengua castellana. Un caso significativo puede ser, in ir más lejos, la primera incursión en los escenarios españoles unos años antes del escritor peruano Mario Vargas Llosa con su obra *La verdad de las mentiras* (2005), una lectura dramatizada de su ensayo homónimo que tomó justamente como modelo la obra *Totem, delle lezioni sull'amore per la lettura* (1998), dirigida por Vacis y Alessandro Baricco. Invitado por Baricco a dar una serie de conferencias en la famosa Accademia Holden, Vargas Llosa tuvo ocasión de ver la versión editada y comercializada del

espectáculo (posiblemente la publicada por Fandango Libri en 1999), de la que tomó la idea de seleccionar y adaptar textos narrativos clásicos (en su caso del Quijote, Dinesen, Faulkner, Onetti y Borges) para comentarlos directamente en escena con la ayuda de una actriz, Aitana Sánchez Gijón, mediante la intercalación de números musicales. Estrenada con dirección de Joan Ollé el 6 de octubre de 2005 en el Teatro Romea de Barcelona, en las funciones sucesivas fueron variando los textos para incorporar fragmentos de Juan Rulfo, Borges o Ayala, como en las funciones del 3 al 5 de febrero de 2006 en el Teatro Español de Madrid y a finales de ese mismo año en Buenos Aires y Montevideo, entre otras capitales (Mora, 2005; Oviedo, 2013).

Esta experiencia sería también la base del montaje de la obra de Vargas Llosa *Odiseo y Penélope*. Representada por primera vez en el Teatro romano de Mérida el 3 de agosto de 2006 de nuevo bajo la dirección de Joan Ollé, la obra volvía a inspirarse en el *reading integrale* hecho por Baricco en *Il racconto dell'Iliade*, aunque mientras que en este caso se trata de una relectura del texto homérico en 21 episodios monologados, en la versión de Vargas Llosa todo quedaba resuelto en una noche y en el diálogo entablado con una única interlocutora, Penélope, que, interpretada de nuevo por Aitana Sánchez Gijón, se metamorfoseaba en diferentes personajes del texto homérico (la ninfa Calipso, la maga Circe, el cíclope Polifemo, la princesa Nausícaa...) para ayudar al narrador en sus constantes flash-backs.

Por lo demás, si en la obra anterior Vargas Llosa ponía en marcha una lectura dramatizada, en este segundo caso, por el contrario, nos encontramos ya con un complejo espectáculo de narración a dos voces que, considerando el riesgo de la apuesta pero también el éxito, tal vez pueda significar la apertura al público de un género, el del teatro de narración solista, en el que, como hemos podido comprobar, el grupo Teatro Settimo no solo ha sido pionero, sino que ha ofrecido algunos de los espectáculos más interesantes del panorama teatral italiano de las últimas décadas, por desgracia prácticamente ignorados en nuestro país.

Como señalaba Rosana Torres en la crítica de *Odiseo y Penélope*, "lo único que queda por averiguar, es si este gesto escénico supone una llegada a Ítaca por parte del escritor, porque entonces habrá que estar atentos para dirimir cuál va a ser su venganza" (Torres, 2006).

Referencias bibliográficas:

- Abellán, J. (1987, abril). Festival de Sitges. Golpe de timón. *El Público*, 43, p. 26-27.
- Bravo, J. (2014, 16 de mayo). "Novecento". El pianista y el mar. *ABC*, p. 87.
- Canziani, R. (2009). Le api del Piemonte, *Carignano. Gli attori*. Turín: Fondazione del Teatro Stabile di Torino.
- Chinzari, S., & Ruffini, P. (2000). *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*. Roma: Castelvecchi.
- De Sagarra, J. (1987, 6 de mayo). Un balance más bien negativo y un futuro incierto. 19º Festival de Teatro de Sitges. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1987/05/06/cultura/547250402_850215.html.
- De Francisco, I. (2003, 11 de diciembre). La ciudad sitiada. La Casa Encendida acoge la escalofriante *A de Srebrenica*. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/teatro/La-ciudad-sitiada/8459>.
- Fernández Lera, A. (1987, enero). Cinco grupos italianos visitan Madrid. *El Público*, 40, 60-61.
- Guccini, G. (2005). *La bottega dei narratori. Storie laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Roma: Dino Audino editore.
- Guccini, G. (2007). Los caminos del Teatro narración entre escritura oralizante y oralidad-que-se-convierte-en-texto. *Signa*, 16, 125-150.
- Guccini, G., & Marelli, M. (2004). *Stabat Mater, viaggio alle fonti del "teatro narración"*. Castello di Serravalle: Le Ariette.
- Galindo, C. (2001, 9 de noviembre). El Festival Madrid sur abre sus puertas a los nuevos creadores. *ABC*, p. 30.
- López Sancho, L. (1986, 25 de noviembre). "Elementi di struttura del sentimento", entre el drama y la música. *ABC*, p. 85.
- Mora, R. (2005, 5 de octubre). Vargas Llosa debuta como actor con una lectura de 'La verdad de las mentiras'. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2005/10/05/espectaculos/1128463202_850215.html.
- Muestra de teatro italiano en el Mercat de les Flors y el Institut del Teatre (1990, 24 de febrero). *La Vanguardia*, p. 39.
- Nosari, P. G. (2004). I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del Teatro di Narración. *Prove Di Drammaturgia*, 1, 11-14.
- Oviedo, J. M. (2013). *Vivir, contar, recrear la realidad. Coloquio con M. Vargas Llosa*. Florencia: Firenze University Press.
- Ponte di Pino, O. (1999). Il progetto, il gruppo, i classici, la narración. Una entrevista inédita a Gabriele Vacis. *Ateatro* 81.50. Recuperado de <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=81&ord=50>

- Puppa, P. (2010). *La voce solitaria: monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Sanfilippo, M. (2007). *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Sanfilippo, M. (2009). Teatro di Narrazione. En M. Sanfilippo (Ed.), *Perfiles del teatro italiano* (pp. 221-234). Roma: Aracne.
- Sommaio, P. (2011, noviembre). Nota introductiva a 'Appunti sulla costruzione del personaggio'. *Acting Archives Review*, I(2), 245-255.
- Torres, R. (2006, 4 de agosto). Odiseo es él. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2006/08/04/actualidad/1154642401_850215.html.
- Vacis, G. (2004). Vocazione. *Prove di drammaturgia*, 1, 9-10.
- Vallejo, J. (2002, 1 de junio). Crónica del exterminio de Srebrenica. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2002/06/01/babelia/1022886375_850215.html.
- Vilches, M. F. (1985). La temporada teatral española. 1984-1985. *Anales de la literatura española contemporánea*, 11, 185-236.